STUDIA AFRICANISTICA HUNGARICA
1987.
Szerkeszti/edited by/publie par: BIERNACZKY, Szilárd
Afrikai Kutatási Program/African Research Program/
/Programme de Recherche sur l'Afrique
Regionális Földrajzi Tanszék/Department of Regional
Geography/Département de la Géographie Regionale
Université — Loránd Eötvös — University
Budapest HUNGARY/HONGRIE
H-1536 P.O. Box/B. P. 387

Rövidítése — Accepted Abbreviation: SAH
* = in Hungarian
ISBN 0237 — 2800

1. BIERNACZKY, SZILÁRD: Orality in the Life of Today's African Literatures* (1987)
2. ENO BELINGA, SAMUEL MARTIN: The Traditional Mvet-Poetry in Central Africa (Cameroon, Gabon, Equatorial Guinea)* (1987)
3. ECSEDY, CSABA: Traditional Culture in Black Africa Today* (1987)
4. FÜSSI NAGY, GÉZA: Shaaban Robert's Work in the Swahili Literature* (1987)
5. KERR, DAVID: Folk Theatre and National Ideology in Modern Africa* (1987)
6. GERGELY, ÁGNES: Psychological Consequences of the Difference between English and French Colonization in African Poetry* (1987)
7. VAJDA, GYÖRGY MIHÁLY: The Problems of Borrowed Languages in the Formation of New Literature* (1987)
8. GÉRARD, ALBERT, S.: Literary Tradition and Literary Change in Black Africa* (1987)
9. QASIM RIDHA, MEHDI: Folk Ambience in the Works of Sudanese Writer El-Tayed Saleh* (1987)
0. ARADI, ÉVA: The African Woman's Role in Buchi Emecheta's Novels* (1987)
1. EGRI, KATALIN: 'The Beautiful Ones Are Not Yet Born' — Ayi Kwei Armah's Novel* (1987)
2. BIERNACZKY, SZILÁRD (realized by: —): Two Interviews: Understanding African Oral Traditions. Interview with Clémentine Faik-Nzuji (Louvain); From Epic to Oral Literature Problems in Africa. Interview with Isidore Okpewho (Ibadan)* (1987)
3. BIERNACZKY, SZILÁRD—MORENTH, PÉTER: African Literature and Culture in Hungary 1970—1984 (Introductory Notes by Sz. BIERNACZKY, Bibliography Compiled by: P. MORENTH)* (1987)
4. BIERNACZKY, JÁNOS: Two Volumes of Frobenius's Selected Writings. Leo Frobenius 1873—1973 ed. by Eike HABERLAND, Leo Frobenius: African Cultures, ed. by TIBOR BOGRODI* (1987)
5. BIERNACZKY, SZILÁRD: Ifá Poetry (on Four Publications)* (1987)
6. MORENTH, PÉTER: Sundiata, the Lion Child. Mandingo Epic* (1987)
7. BIERNACZKY, SZILÁRD: Discovering African Epic (on Eight Textbooks)* (1987)
8. BENKES, MIHÁLY; BIERNACZKY, JÁNOS; BIERNACZKY, SZILÁRD; ECSEDY, CSABA; EGRI KATALIN; HOMPÓ, ÉVA; MORENTH, PÉTER; SÁRKÁNY, MIHÁLY; SOMOGYI, GYULA; VOIGT, VILMOS: New Books on African Literature, Folklore, Languages and Cultures (Review Articles)* (1987)
9. BENKES, MIHÁLY: The Balance of the African Research Program's International Conferences* (1987)

88.17410 Akadémiai Kiadó és Nyomda Vállalat, Budapest — Felelős vezető: Hazai György

5.

DAVID KERR

Népi színház és nemzeti ideológia a modern Afrikában

BUDAPEST
1986

SEPARATUM EX HELIKON XXXII/3—4.

DAVID KERR

NÉPI SZÍNHÁZ ÉS NEMZETI IDEOLÓGIA A MODERN AFRIKÁBAN

Ebben a dolgozatban azt kívánjuk kifejteni, hogyan váltak Afrika bizonyos területein a gyarmatosítás előtti népi színház különböző formái a gyarmatosítás utáni korszakban a nemzeti egység kialakításának vagy erősítésének ideológiai eszközeivé.

A modern ideológiát sugalmazó népi színház gyökerei az antikolonialista függetlenségi harcokig nyúlnak vissza, amikor sok nemzeti párt politikai közvetítő eszközzé tette a helyi előadói hagyományokat. Egyes nemzeteknél, mint például Szváziföldön, ahol a felszabadulás utáni kormányzat a Feudális Szvázi Királyság hagyományain alapult, ez az átalakulás többé-kevésbé simán zajlott le. A prekoloniális dicsérő hagyományok és közösségi ünnepek, mint például az Incwala-hoz hasonló ceremóniák minden további nélkül valamilyen módosult formában folytatódtak a függetlenség kivívása után. De még azokban a köztársaságokban sem volt különösebben nehéz az előadói hagyományok rituális szerepének politikai funkcióvá formálása, amelyek nem homogén (ez a többség Afrikában) prekoloniális nemzeti államokon alapultak.

Szerte Afrikában a politikai nacionalizmust általában a kulturális nacionalizmus spontán mozgalmai előzték meg, a gyarmatosítás előtti színházi, zenei vagy vallási formák a gyarmatosítás elleni tiltakozásként éledtek újra. A nemzeti vezetők hamar felismerték az ilyen technikák előnyeit a gyarmati uralom elleni népi szolidaritás kialakításában. Zambia Rézövezetében például az ötvenes évek végén erőteljesen éledtek újra bizonyos fél-hagyományos gyászrituálék. Feltámadásukat kétségtelenül a Zambia függetlenségéért harcoló Egységes Nemzeti Függetlenségi Párt (UNIP) ösztönözte. Amikor a szövetségi kormány betiltotta az afrikaiak politikai nagygyűléseit a Rézövezet városi közigazgatási területein, a temetési bizottságok akkor is össze tudtak gyűjteni majd négyezer fős gyűléseket a temetésekkel kapcsola-

tos kulturális eseményekre. Ezeken olyan dalok, táncok és némajátékok előadása zajlott, amelyek messianisztikus jelképrendszere alig-alig leplezte az UNIP-pal szolidáris érzelmeket.[1]

A függetlenséget közvetlenül megelőző időszakban a hagyományos dalt és táncot széles körben használták a nemzeti harcok karizmatikus közéleti személyiségeinek nyilvános dicsőítésére. Az olyan vezérek, mint a kenyai Jomo Kenyatta, a mali Modibo Keita, a nigériai Nnamdi Azikiwe, a ghánai Kwame Nkrumah, a malawi Kamuzu Banda és a guineai Sekou Touré, ösztönözték a bennszülött dalok és táncok politikai célú átalakítását, hogy kultuszt építhessenek saját személyük köré. Az ilyen dicsérő dalok pszichológiai és esztétikai rokonságban állnak a dicsérő énekek és a hősi karakterű előadási formák bennszülött hagyományaival. Az olyan hősénekformák, mint a zulu Izibongó, a szotó Litokó, a bahima Ebyevugó és Ebirahiró egy sor változáson estek át a gyarmati uralom igája, a függetlenségi harcok és a poszt-koloniális nemzeti államok megalapítása folyamán, amitől alkalmassá váltak arra, hogy politikai eszközként vehessék igénybe őket.

A felszabadulát követően a karizmatikus vezetők továbbra is munkára serkentették a dicsérőénekek előadóit és a táncosokat, mint az ideológiai ellenőrzés fontos közegeit. Az átalakulás világosan nyomon követhető Mali esetében: Szenegál és Nyugat-Szudán rövid életű szövetsége idején (1956-60) a dal és a tánc fontos szerepet játszott abban, hogy a tömegeket a francia uralommal szembeni ellenállásra késztessék. Bár néhány hagyományos stílust alkalmazó griot a gyarmati hatóságok zsoldjába szegődött, legtöbbjük a nemzeti ügyet támogatta olyan epikus művek előadásával, amelyek Mali történelmének a nemzeti hősök - Bakari Dan, Da Monzon, Shellu Ahmadu és Szungyata - nevéhez fűződő nagy pillanatait ünnepelték. Egyik-másik griot még ennél is tovább ment: a felszabadító harc kortárs vezéreihez - például Mamadou Konatéhoz, Onezzin Coulibalyhoz vagy Modibo Keitához - intéztek dicsőítő éneket.

Amikor Mali 1960-ban elnyerte függetlenségét, Keita lett az elnök, s pártja, az Union Sudanaise előnyben részesítette a központosított államszocialista kormányformát. Azok a griot-k, akik a harc idején az Union Sudanaise-t támogatták, fizetett állás kaptak a Nemzeti Együttesben vagy az Ifjúsági és Sport Bizottság irányítása alatt álló előadói társulatban. A griot-k más csoportjait a Hagyományos Művészek Egyesületébe irányították.

[1]P. Harris Jones: Freedom and Labour; Mobilization and Political Control in the Zambian Copperbelt, Basil Blackwell, Oxford, 1975, 101.

E csoportokat arra biztatták, hogy dicsérjék az Union Sudanaise politikáját, és megalkossák Modibo Keitának mint a nép bajnokának a képét. Gyakran hoztak létre dalokat különleges alkalmakra. Amikor például Keita visszatért az Afrikai Egységszervezet Addis Abeba-i államfői értekezletéről, a Nemzeti Együttes a repülőtéren egy, ennek az eseménynek szentelt tánccal köszöntötte őt:

"Az elnök azt mondta a konferencián,
az afrikaiaknak egyesülniük kell."[2]

Az egész nemzettől elvárták, hogy az elnök dinamikus külpolitikai hőstetteinek eredményeit a nagy történelmi harcos-hősök cselekedeteihez foghatóként méltányolja.

A függetlenség kivívása után jó néhány afrikai nemzetnél alakultak hasonló, ideológiailag motivált énekes és táncos csoportok az államfő és politikája magasztalása céljára. Ezek a csoportok azonban nem szorítkoztak a nemzet vezetőjének dicséretére. A nemzet egészének tetteit is ünnepelték, s így közreműködtek a társadalmi-politikai megújulást segítő közvélemény kialakításában. Példaként ismét Malit hozzuk fel. A Segon Ifjúsági Együttes olyan dalokat költött, amelyek egy a Niger-folyóra eresztett gőzhajó vízrebocsátását ünnepelték. Vagy az új házassági törvényt helyeselték: az ti. betiltotta az olyan szerződésen alapuló házasságot, amelyet az egymásnak szánt pár szülei a jegyesek gyermekkora idején kötöttek.

A nemzet egészét megmozgató "buzdító" színház e típusa valószínűleg inkább a magukat szocialistának valló nemzetekkel hozható kapcsolatba, melyek az újat akaró politikához igen változatos technikákkal igyekeztek megnyerni a nép támogatását.

Tanzánia különösképpen vállalkozó szelleműnek mutatkozott a bennszülött színházi formák politikai mozgósító erővé változtatása módjainak keresésében. A dicsérő énekek hagyománya a függetlenség kivívása után a Mahongero és a Ng'winamila együttesekben virágzott tovább, két olyan hivatásos csoportban, amelyek a Chama Cha Mapinduzi főhadiszállásokhoz tartoztak. A Mahongero együttes itt következő dala talán érzékelteti stílusukat:

"A második ötéves terv
azt mondja, együnk csirkét, tojást,

[2]H Charles Cutter: The Politics of Music in Mali, African Arts, Vol. 1, no. 3., Spring, 1968, 75.

zöldséget, halat, és igyunk tejet.
Azt mondja, együnk tápláló ételeket,
azt mondja, építsünk jobb házakat.
A Párt meggyújtotta a fáklyát,
Dicséret Nyererének."[3]

Az elnök magasztalását a táplálkozási kampány "buzdító" témájával kötik össze, mintha Nyerere nevének súlya megerősítené az üzenetet már azáltal is, hogy megidézik.

A Vichekesho (ejtsd: vicsekeso) - egy valószínűleg a huszadik század elején Zanzibarban keletkezett forma, amelyet ott Tarabu na Vichekesho néven ismertek - valamivel rugalmasabb politikai célú szórakoztatási forma. A vichekesho eredetileg kevert típusú szuahéli nyelvű zenés bohózat, amelyben rögtönzött jelenetek elegyedtek a tarabuval, az arab hatásra létrejött hagyományos szuahéli zenével. Némileg hasonlított más olyan kevert típusú (szinkretikus) formákhoz, mint a ghanai Koncert-Parti vagy a nigériai Joruba Opera.

A vichekeshót valószínűleg utcai árusok kezdeményezték, akik kis komikus jelenetekkel és zenével csalogatták magukhoz a vásárlókat. E formát aztán tovább népszerűsítette az ünnepelt zanzibari énekesnő és színésznő, Sziti Binti Szaad, aki az indiai zenés színház formai elemeit is alkalmazta. A vichekesho elterjedt az ország belsejében is, és kedveltté vált Tangában, Dodomában, valamint Dar es Salaamban.

A vichekeshóban rejlő szatirikus és didaktikai lehetőséget egy másik neves művész, Bakari Abedi fedezte fel, aki 1954-ben megalapította a Muungano néven ismert zanzibari kulturális testülethez csatlakozó Michenzani Társas Klubot. Bakari szerint a vichekesho célja az, hogy "kinevettesse az emberekkel az élet korrupt oldalát, és minden módon rászoktassa őket a munkához és a pihenéshez való helyes hozzáállásra".[4] Didaktikai funkciója különösen alkalmassá tette ezt a formát arra, hogy politikai eszközként használják.

A függetlenség elnyerése után a Tanganyikai Afrikai Nemzeti Egység (TANU) és az Afro-Shirazi Párt (A.S.P.) haladó erőit aktívan támogató számos színházi dolgozó a vichekeshóban a politikai oktatás eszközét látta. Közülük kiemelkedik Peter Saimanga, aki a Tanzániai Iskolák Színházi Fesztiváljain meglehetősen nagy színházművészeti tapasztalatot szerzett, és egyetemen kívüli színházi tanfolyamokon is részt vett. 1964-ben elindította a Barátság Textiles Színházi Klubot Dar es Salaamban, amely vichekeshót játszott ipari munkásoknak. A TANU és az A.S.P. üldözte "gonosz" bemutatására Saimanga a vichekesho-jelenetek magját alkotó szatirikus közhelyeket használta fel, amelyekben olyan gazemberek ellen kelnek ki, mint amilyeneket Husszein felsorol. Ilyenek: "a burzsoá, az örökre tudatlanságban maradó álsejk, a pletykafészek, az élősködő, a féltékeny férj, aki feleségeit lakat alatt tartja, vagy a fösvény".[5] Mivel Saimanga hajlandó volt gyárakban játszani, és szoros kapcsolata volt a TANU-val, vichekeshóit a párt által meghirdetett fő kampányok szolgálatába tudta állítani, és így eljutott a dar es salaami proletariátus kulcsfontosságú közönségeihez.

A didaktikus szórakoztatás erőteljes hagyománya Tanzániában elvezetett egy másik politikai célú kevert stílusú népi színházi forma, a ngondjera (ejtsd: ngondzsera) kialakulásához is. Bár kitalálását általában Matthias Mnyampalának tulajdonítják, aki a hatvanas években népszerűvé tette a ngondjerát, mégis majdnem biztos, hogy egy sokkal régebbi szuahéli költészeti hagyománnyal áll kapcsolatban.

A ngondjera olyan költői párbeszéd, amely kérdés-felelet formát használ a politikai és társadalmi tudás terjesztésére, többé-kevésbé hasonlóan a nyugati irodalmi hagyomány szimpóziumához. Az alábbi Mnyampala Ngondjera Chama Cha TANU című művéből vett dialógus, amelyben egy bölcs politikai káder megmagyarázza a TANU politikáját egy kíváncsi polgárnak, fogalmat ad a műfajról:

Polgár: Azért kérdelek, hogy láss el bölcsességgel,
fejtsd meg a jelentést, hogy megvigasztald szívem,
Az igazat akarom hallani e párt politikájáról,
beszélj a TANU politikájáról, kinek a pártja?

Politikus: Hallgass rám, és jegyezd meg, amit mondok,
jegyezz meg mindent, amit mondani fogok neked,

[3]Összefoglalja Nkwabi N y ' w a n a k i l i l a: Mass Communication and Development of Socialism in Tanzania, Tanzania Publishing House, Dar es Salaam, 1981, 101, a mű szerzőjének fordítása.

[4]Összefoglalja Ebrahim H u s s e i n: On the Development of Theatre in East Africa, kiadatlan doktori disszertáció, Dar es Salaam, 1974, 98.

[5]H u s s e i n, op. cit, 90.

aztán használd, amit mondtak neked
a hibák elkerülésére.
Az a parasztok pártja, és a dolgozóké is.[6]

A Ngondjera Chama Cha TANU folytatódik, a polgár további kérdéseket tesz fel, amelyekre a politikus azt válaszolja, hogy kapitalistáknak, a feudális uraknak és a burzsoáziának nincs helye a TANU-ban vagy az A.S.P.-ben.

Mivel a ngondjera inkább alapul meglehetősen komoly költői dialóguson és jelképrendszeren, mint szatirikus közhelyeken, a politikai propaganda sokkal közvetlenebb kifejezőeszköze, mint a vichekesho. A ngondjera egy másik fontos vonása, hogy igen könnyen olvaszt magába nem színházi elemeket. E műfaj keretébe a vizuális eszközök - mint a térképek, fotók, reáliák, grafikonok és poszterek - demonstrációs célra előnyösen beépíthetők. Ez a pedagógiai rugalmasság tette a ngondjerát népszerűvé Tanzánia jól szervezett és széles körű felnőttnevelő rendszerének oktatói között, akik mindig is igyekeztek olyan hazai kommunikációs formákat találni, amelyek a formális nevelés keretein kívül válhatnak népszerűvé.

A portugál gyarmatosítókkal igen hosszan vívott felszabadító háborúk után a függetlenségüket elnyert luzofón nemzetek szintén felhasználták a színházat arra, hogy a tömegeket szervezett kampányokban mozgósítsák a forradalmi változásokra. Mozambikban az olyan agit.-prop. csoportok, mint a FRELIMO hadseregének Grupo Scenicoja, vagy a Nemzeti Kulturális Felügyelőség Polyvalent Együttese, együttesen előadott rögtönzéseket alkalmaztak, hogy megértessenek a városi proletariátussal olyan lényeges kérdéseket, mint például azt, miért kell sorba állni élelmiszerért, vagy miért van hiány alapvető árucikkekből.

Röviddel azután, hogy Mozambik 1975-ben függetlenné vált, a Polyvalent Együttes készített egy jelenetsorozatot a Xiconhoaca nevű gazembertípusról. A darabok egy egyesített, az ellenforradalmi tendenciák felszámolására irányuló sokféle közegben megindított kampány részei voltak. Szerte Mozambikban plakátokat ragasztottak a forradalmat eláruló Xiconhoaca karikatúráival, olyan jelszavakkal, hogy "Xiconhoaca az ellenség ügynöke", "Xiconhoaca élősdi", "Xiconhoaca bürokrata" stb.[7] Ehhez hasonló kijelentéseket tettek a rádióban és az újságokban is.

[6]Összefoglalja Bob L e s h o a i: Tanzania: Socialist Theatre, New Theatre Magazine, Vol. XII No. 2, 1972, 22.

[7]Allen I s a a c m a n: A Luta Continua: Creating a New Society in Mozambique, Southern African Pamphlets, New York, 1978, 38.

Egy leírás szerint a Polyvalent darabjaiban Xiconhoaca "az az ambiciózus individualista, aki rögtön csatlakozik a Párthoz, mihelyt megszimatolja, hogy az idő a forradalmi szeleknek kedvez... Xiconhoaca a munkában részeges és tunya, otthon veri a feleségeit és a gyerekeit, és különösen éles megvilágításban jelenik meg dekadens nyugati típusú éjszakai mulatókban, ahol valamennyi vendég kábítószeres, a zenének nincs ritmusa, és a táncolók nagy összevisszaságban őrjöngenek.[8] Bár témájuk teljesen aktuális - Mozambik gyarmati uralom elleni harcával foglalkozik -, a darabok technikája ahhoz a réges-régi afrikai színházi hagyományhoz kapcsolódik, amely közhelyszerű negatív szerep-modellt használt társadalmi bírálatként.

A Tanzániából és a Mozambikból felhozott példák, másrészt az ideológiai indíttatású tánc- és színházi csoportok többsége annyiban különbözik egymástól, hogy a szocialista irányzatú nemzetek a társadalmi osztálykülönbségeket hangsúlyozzák, és arra törekednek, hogy az alárendelt osztályokkal azonosuljanak az imperializmus elleni harcban. Az ilyen osztályelemzés azonban eléggé kivételes a kontinensen. A legtöbb hivatalos, politikai ösztönzésű kulturális csoport valójában megpróbálja elrejteni az újonnan születő afrikai nemzetek körében meglevő osztálykülönbségeket. Sokkal észrevehetőbb az idológiai indíttatású színházi társulatoknak az etnikai kérdések iránti vonzódása.

Néhány afrikai nemzet - például Nigéria, Uganda vagy Benin - esetében, ahol a hatalmi harcok etnikai ellentétekben éleződtek ki, a dramatizált énekek fontos szerepet játszottak a területi konfliktusok ábrázolásában. Dahomeyben (a mai Beninben) röviddel a függetlenség elnyerése után az ellenzéki párt, a Rassemblement Democratique Dahoméen (R.D.D.), amely elsősorban déliekből állott, a következő dallal erősítette az uralkodó és főleg északi csoportokra támaszkodó Union Democratique Dahoméen (U.D.D.) párt elleni bíráló hadjáratát:

Bőrruhában hivalkodsz
Bariba, te, akinek
Rendes nadrágja sincsen.

Bőrruhában hivalkodsz,
Bőrruhában hivalkodsz,
Finom bőrruhában,

[8]The Culture Vulture, This Magazine, Toronto, Spring, 1973, 3.

Bariba, te, akinek
Rendes nadrágja sincsen.[9]

Sosem lesz Gambari a főnökünk,
Apithy hozza el nekünk,
franciaországi útjáról hazatérve,
A mi függetlenségi nyilatkozatunkat.

Az etnikai "ellenség" szidalmazásán alapuló szolidaritási énekek a féldrámai harci dalok és a szatirikus "perlekedések" helyi hagyományához kötődnek.[10] Az U.D.D.-nek is megvoltak a maga hasonló szellemű dalai. A dalokban megnevezett ellenségek a területek és pártok közötti villongások módosulásaival és a politikai manőverekkel együtt változtak.

A dramatizált etnikai konfliktusok e szembeszökő példái főleg a nemzeti függetlenség kezdeti időszakára jellemzőek. Azóta a legtöbb afrikai kormány egypárt-rendszerű államokat hozott létre az ellenzék megfékezésére. Következésképpen az etnikai vagy területi szolidaritás művészi kifejezését a kormányok a nemzeti egység érdekében visszaszorítják.

Az etnikai tudat és a politikai ideológia bonyolult kapcsolatára élő példa a malawi népies táncok fejlődése. A hagyományos táncok a gyarmati időszakban az imperializmussal szembeforduló kulturális ellenállás erőteljes közvetítőiként játszottak szerepet. Ez különösen állt a Gule wa Mkulu ("A nagy tánc"), a középső területek tiszta férfi nyau kultuszának maszkos ünnepére, amely a húszas-harmincas években szatirikus sztereotip formákat használt a kereszténység és a gyarmati uralom szidalmazására. Az ötvenes években, a függetlenségi harc utolsó periódusában, az ellenállás súlypontja a falusi főnökök, a kultusz-vezetők és a szellem-médiumok kulturális ellenzékének köréből azonban a magasan iskolázott kispolgári nemzeti elit kezébe helyeződött át. Ez egyúttal etnikai eltolódást is jelentett, mivel az értelmiségi vezetők jó része Malawi északi részéről érkezett, nem a középső területekről, a nyau kultusz hazájából. Abban az időben, ahogyan A. C. Ross írja, "boszorkányságról vagy a nyau megtisztító erejéről beszélni annyit jelentett, mint Welensky és az Egyesült Köztársasági Párt (United Federal Party) erői mellett állni".[11] Ez kiváló példája annak, hogyan fordul a visszájára egy korábbi történelmi időszak haladó népi színházi formájának radikális hatásossága egy későbbi periódusban.

A hagyományos falusi és a modern iskolázott elit konfliktusa nem sokkal Malawi 1964-ben kivívott függetlensége után került előtérbe. A Malawi Kongresszuspárt (Malawi Congress Party) vezére, Kamuzu Banda, aki államfő lett, középső vidékről származó cseva, s őt olyan fiatal aktivista politikusok hívták meg egykor, mint a nagyobbrészt az északi tartományból származó Orton Chirwa, Masauko Chipembere, Yatuta Chisiza és Kanyama Chiume. Ezek az aktivisták miniszterek lettek az új malawi kormányban, és gyorsan rájöttek arra, hogy baloldali politikájukkal Banda tekintélyelvű, jobboldali nézetei teljesen ellentétesek. A fiatal miniszterek és Banda ezt követő hatalmi harcában a Gule wa Mkulu álarcos ünnepek jelentős szerepet játszottak az északi értelmiségiek ellen folytatott küzdelem során, a középső területek etnikai támogatásának a megszerzésében. Ross részletesen elmagyarázza a folyamatot:

> "1964 decemberétől zirombós (állatmaszkos) csoportokat küldtek a Középső Tartomány területéről, néhány mérfölddel északabbra, hogy terrorizálják és megfélemlítsék azokat a falusiakat, akikről az a hír járta, hogy a "lázadó" fiatal minisztereket támogatják. Ettől kezdve ugyanezeket a minisztereket boszorkányoknak nevezték, akiket a hatalmas dr. Banda le tudott győzni, és mint fisiket, vagyis mint hiénákat emlegették őket... Ezek a fiatalemberek most íme gonosztevők voltak, akiknek a hatásától meg kellett tisztítani az országot."[12]

Ebben a folyamatban Banda atavisztikus megtisztítási és boszorkányüldöző tendenciákra támaszkodott a falusi lakosság körében, amelyek fontos ideológiai és etnocentrikus fegyvert adtak a kezébe a kormány művelt északi radikálisaival szemben. A "rebellis" miniszterek végül elmenekültek az országból, és, középső területi bázisára támaszkodva, Banda megszilárdította hatalmát.

[9] Összefoglalja Guy Landary H a z o u m e: Ideologies, Tribaliste et Nation en Afrique: Le Cas Dahoméen, Paris, Présence Africaine, 224.

[10] Például a gyarmatosítás előtti korban az Abomey-i fonok Avoga dalokat alkalmaztak az udvarban, hogy gyalázzák a gun népet, míg a gunok Avohu dalokat énekeltek Porto Novóban a fonok elleni gyalázkodásra. Lásd Gilbert R o u g e t: Court Songs and Traditional History in the Ancient Kingdoms of Porto Novo and Abomey, in: Klaus W a c h s m a n n szerk. Music and History in Africa, Northwestern University Press, Evanston, 1971, 43-46.

[11] A. C. R o s s: The Political Role of the Witchfinder in Southern Malawi during the Crisis of Oct. 1964 - May 1965, Witchcraft and Healing, Central African Studies Association, Edinburgh, 1968, 58.

[12] R o s s, op.cit., 63-64.

Az 1964-65-ös kabinet-válságot követően, noha a nyau kultusz továbbra is ideológiai propaganda maradt, Banda megpróbálta elsimítani győzelme etnikai jellegét. Össznemzeti szinten épített fel fokozatosan egy olyan, valóban megerősödött kulturális mechanizmust, amely arra szolgált, hogy tiszteletet parancsoljon, és biztosítsa az általa megkövetelt, a nemzeti megegyezéshez szükséges engedelmességet, illetve terrort. A dolog iróniája, hogy azok a hazafias kulturális dicsőítő táncok, amelyeket korábban épp a legyőzött miniszterek szorgalmaztak, a Rhodesia és Nyaszaföld Szövetsége elleni harc idején Banda karizmáját építették ki. A malawi kulturális hagiográfiai (legendagyártó) ipar legbizarrabb megnyilvánulása a mbumba néven ismert intézmény volt, félig politikus célú női táncosok tömegszervezkedése. A középső területek cseva rokonsági rendjében a mbumba valamely férfi nővéreit jelenti, akik bátyjuk (nkhoswe) védelmére és házasságközvetítői szerepére szorulnak. A Malawi Nőtanácson keresztül Banda hirdette, hogy ő az "első számú nkhoswe" Malawi minden asszonya számára, akik így az ő mbumbái. E védelemért viszonzásul az asszonyok őt hízelgő-dicsőítő táncokkal tisztelték meg.

A mbumba dicsőítő táncok születését és gyakorlatát egy nagy hatósugarú nemzeti szervezet támogatta. Malawi minden egyes kerülete kiállítja a maga tősgyökeres táncos csoportját, a Malawi Kongresszuspárt Nőtanácsa falukban és városokban működő helyi szervezetei támogatásával. Esztétikailag a dobolás, a csujogatás, a taps és a koreográfia valamelyest a chimtali, mbotosha vagy a chjoda típusú helyi táncokon alapul, de ha "hagyományos táncoknak" nevezik is ezeket, valójában az egyes helyi táncok hiteles zenéjét és lépéseit úgy változtatták meg, hogy a blantyre-i és a lilonwei nemzeti stadionok tömeggyűlésein előadható, leegyszerűsített, homogén koreográfia váljék belőlük. Jack Mapanje, malawi költő nagyon találóan ragadja meg annak az esztétikai árulásnak az érzetét, amit e táncok okoznak, amikor egy veterán csopa táncossal mondatja el csípős megjegyzéseit az "új pódiumtáncokról":

"... Látom lányaimat gyötrődni,
Hogy erőtlen dobokból absztrakt
hangokat csaljanak ki, kurjongatni
Gagyogó-eszme férfi-maszkoknak
Amulettek és bokaperecek nélkül."[13]

[13] Jack Mapanje: Of Chameleons and Gods, London, Heinemann, 1981, 31.

Mapanje észrevéteti csopa táncosával, hogy az új táncok esztétikai szegénysége ideológiai meddőséget és megalkuvást tükröz. A homogén koreográfiát színes uniformisok emelik ki (vörös, kék és zöld - mindhárom tartomány számára más szín), valamennyire Banda arcképét nyomták. A táncok csúcspontján a stadionban az Elnök csatlakozik a táncosokhoz, akárcsak az emberek közé leszálló isten, s az előadást a rádió elejétől a végéig közvetíti a nemzetnek.

Igen összetett okai vannak, hogy miért hagyják magukat beleráncigálni ilyen megalázó táncokba a nők. Egyeseket üldöztetéssel fenyegettek meg, ha nem vesznek részt benne. Előfordul némi megvesztegetés is. Hiszen a táncosok ingyen kapnak üdítőt és teniszcipőt. Valaha még pénzjutalmat is kaptak. Egy másik fontos ösztönző, hogy a kiemelkedő táncosok (általában azok, akik a leghangosabban kiabálják az Elnök dicséretét) pazar díjakat kapnak, mint például modern házakat vagy ingyenes luxusutazást Európába. Még fontosabb a tömegbusz, amely a nőket a legtávolabbi falvakból a stadionba szállítja. Nemcsak a városba látogatás és a stadionban rendezett előadások tömeghisztériájában való részvétel izgalmas, hanem az is vonzó, hogy ez az alkalom az asszonyok számára kikapcsolódást jelent a megszokott házimunkák terhéből. Az "első számú nkhoswe" által megfélemlített férjek nem mernek tiltakozni feleségük távolléte miatt. Így a mbumba-táncok ideiglenes és igen mesterséges menekülést jelentenek a nőknek a férfiúi elnyomás elől, ami máskülönben teljesen áthatja a modern malawi kultúrát, anélkül, hogy bármit is enyhítenének a női alávetettség valódi okain.

Az állam szempontjából a mbumba-táncok legfőbb funkciója abban áll, hogy a nemzeti egyetértést, az életére szólóan megválasztott elnök, Banda képének isteni magasságokba emelésével teremti meg.

Egyes dalok általános alázatot hirdetnek, mint például az alábbi:

kórus: Minden Kamuzu Bandáé
vezető: Minden kocsi
kórus: Kamuzu Bandáé
vezető: Minden ház
kórus: Kamuzu Bandáé (és így tovább a fákon át a csirkékig).[14]

Ezeket a széles körben ismert dalokat adott alkalomra létrehozott más énekekkel vegyítik. 1981-ben például, amikor a néhai Attati Mpakati, egy

[14] A szerző gyűjtése és fordítása.

száműzött politikai mozgalom, a Szocialista Malawiért Liga vezetőjének "visszaszivárgása" fenyegette az országot, a Szabadnak Született nevű fiatal mbumba csoport a következő vérszomjas dallal fejezte ki Bandához való lojalitását:

> Gyere csak, Mpakati,
> Cafatokra vagdalunk.[15]

Bár az előadók fiatal iskoláslányok voltak, a táncokat és a dalszövegeket idősebb káderek írták, akik a maguk részéről kellőképpen ortodox forgatókönyveket állítottak össze.

A mbumba-táncok funkcióját illetően meglehetősen eltérő álláspontot képvisel Landeg White. Elismeri ugyan a táncok alapvetően hízelgő hangnemét, de úgy gondolja, "a dalokban ki nem mondott kritika lapul, a dicsérő költészet olyan konvencióit használják itt fel, amelyek megjegyzéseket tesznek lehetővé a hatalom működésével kapcsolatosan".[16] White magyarázatot ad arra, hogyan működik ez az esztétikai folyamatosság a gyakorlatban.

> "A taktika abból áll, hogy azt mondjuk, dr. Banda 'kitalálta', mi folyik. Dr. Banda 'néha nem tudja', hogy a pénzt elsikkasztják, hogy a földet eltulajdonítják, vagy a vagyont elkobozzák, vagy hogy éhínség sújt egy területet, de a dal erre rávilágít... Dr. Banda nyílt beszédben válaszol mindig, utalva a dalokra... válaszolva a közvetlen és a közvetett nyomásra..."[17]

Azt hiszem, hangsúlyoznunk kell, a dalokat M.C.P. vezetők lektorálják, hogy semmiféle igazi tiltakozás ne legyen lehetséges. A dicsérő ének e fajtáját White "az uralkodó és az alávetett közötti egyfajta szerződésnek" nevezi.[18] Malawi esetében ez igen egyoldalú szerződés, amelyben az engedelmességen és az alázatos megalkuváson van a hangsúly.

A mbumba-táncok egy másik fontos funkciója a nemzeti egység biztosítása. Az 1964-65-ös kabinet-válságot jellemző etnikai feszültségek elmúltával a dicsőítő táncokat valamiféle hamis egység megteremtésének a szolgálatába

[15]A szerző gyűjtése és fordítása.

[16]Landeg White: Power and the Praise Song, előadás a dél-afrikai irodalommal foglalkozó konferencián, York University, 1982. szept. 28.

[17]White, op. cit., 28-29.

[18]White, op. cit., 29.

állították. A stadionbeli előadásokon területi versengés folyik, minden egyes mbumba-csoport az Elnök figyelméért küzd. A maga részéről az Elnök a makacsként ismert kerületek táncosait méltányolja. Az egész előadás - amelyen valamennyi kerület sorra kerül - a tánccal, egyfajta hisztérikus versengés formájában, a területi rivalizálások levezetésére szolgál, és az esemény ilyen módon a nemzeti összetartozás kifejezésévé válik.

A malawi mbumba-táncok, noha a csalás, a manipuláció, a kényszer és a tömegmozgatás méreteit tekintve kivételesek, mégsem egyedülállóak. Hasonlítanak a gyarmatosítás előtti, afrikai táncokon alapuló fél-dráma kevésbé szertelen formájához: a nemzeti népi együttesekhez. Amíg a mbumba-táncok műkedvelő típusúak, és munkás-paraszt asszonyok széles csoportjait hivatottak mozgósítani a tömeges dicsőítő táncokra, addig a nemzeti népi együttesek tagjai általában hivatásosak, és nagyszámú nézőközönségnek adják elő táncaikat.

A nemzeti népi együttesek először olyan újonnan felszabadult nemzeteknél jöttek létre, mint Guinea, Mali és Szenegál, amelyeket korábban francia gyarmatosítók kormányoztak, bár később anglofón országokban, Ghánában, Zambiában és Kenyában is megjelentek. Valószínűleg a második világháború után, Franciaországban népszerűvé vált néptánccsoportoknál találhatjuk meg gyökereiket.

Ezek a csoportok, amelyek közül a leghíresebb Keita Fodeba Le Theâtre Africainje volt, afrikai előadókból álltak, ám főként európai közönségnek játszottak. A független afrikai államok előnyösnek látták nemzeti néptáncegyüttesek létrehozását, hogy azok érdekfeszítő és pozitív képet adjanak az új nemzetről a külföldi turistáknak vagy a hivatalos látogatóknak, illetve a nemzeti büszkeség és egység érzetét keltsék a hazai közönségben. Ezen a ponton volt benne egy kis népszerűsített négritude mozzanat is - közvetítette a tömegeknek az afrikai történelemmel és a gyarmatosítás előtti afrikai kultúrával kapcsolatosan a büszkeségnek azt az érzését, amelyet az afrikai értelmiség a negyvenes és az ötvenes évek irodalmában juttatott kifejezésre.

A Ballets Guinéens a nemzeti színtársulat egyik korai példája volt, és fedetlen keblű női táncosai révén szerzett is némi hírnevet Európában. Egyik legsikeresebb darabjuknak a Szungyata-eposzon alapuló, erősen akrobatikus jellegű balett bizonyult. A Szungyatához hasonló prekoloniális hősök ünneplése Arika történelmi erejét volt hivatott hangsúlyozni, hogy így analógiaképpen az újonnan felszabadult Guinea eredményeit magasztalja. A pre-

koloniális gyökerekhez való visszatérés egyet jelentett a "kommunokráciával", amelyet Sekou Touré hivatalos guineai ideológiaként igyekezett bevezetni.

A gyarmatosítás előtti kultúra újjáéledése a gyarmatosítás utáni ideológiák fontos eleme volt. Az "afrikai szocalizmus" változatai: Kaunda "humanizmusa", Mobutu "autenticitása", Nkrumah "öntudatisága", Sekou Touré "kommunokráciája" vagy Kenyatta "harambee szellemisége" - amelyek azt tételezik, hogy a kapitalizmus és a gyarmatosítás elidegenítő behatolását egy osztályok nélküli, a javakat megosztó, közösségi társadalom előzte meg - hajlamosak elkendőzni a modern afrikai államok nagyon is valóságos osztályellentéteit. S ebben az állami ideológiák és az államilag támogatott népművészeti társulatok egymást erősítik. Unionmwan Edebiri nigériai kritikus hangsúlyozta azt a segítséget, amelyet Mobutu "authenticité" elmélete adott a zairei színháznak:

> "A színházi élet szintjén, az eredetiséghez való visszatérés ideológiája egy olyan dramaturgia megteremtését irányozta elő, amely a zairei valóságot tükrözi."[19]

A realitásokon Edebiri, úgy látszik, a gyarmatosítás előtti Zaire elképzelt vidéki erényeit érti - nem pedig a modern új-gyarmati állam szegénységét és korrupcióját. A nemzeti táncegyüttesek szervezéséből jól látható, mennyire eltávolodtak azok az afrikai vidéki élet valóságától. A legtöbb nemzeti táncegyüttes nem azt a gyakorlatot követte, hogy egyes területek nagy tudású régi táncosaival adatja elő saját táncaikat, hanem hivatásos táncosokat alkalmazott (tanított be), akik megtanulták a gyarmatosítás előtti regionális táncokat, és egy megtisztogatott, politikailag elfogadható nemzeti repertoárt formáltak belőle. A zairei Nemzeti Táncszínház vezetője, Nobyem Mikanza elmagyarázta, hogyan tervezte el a hagyományos népmesén alapuló, 1981-ben az USÁ-ban is sikerrel turnézott nkenge tánc-dráma megalkotását Zaire kétszázötven különböző etnikumának egybeötvözésével:

> "Nem akarjuk Zairének csak az egyik kulturális oldalát képviselni. Egységet próbálunk teremteni, de mivel igen sok a törzs Zairében, ez nehéz. Eddigi előadásainkban azonban még minden jól ment. Zairében mindenki felfedezte magát a mi műsorunkban."[20]

Alig valamivel a Sába tartománybeli zavargások után az egység hangsúlyozásának egyértelmű politikai vonatkozása volt. A külföldi turné presztízse megerősíti egy olyan előadás, mint a nkenge, homogenizáló esztétikáját, amely a különböző etnikumokat a nemzeti eredménnyel való azonosulásra ösztönzi.

A nemzeti tánc-repertoár kialakításának folyamata meglehetősen eltorzítja az egyes tájegységek eredeti táncainak esztétikai formáját és társadalmi funkcióját. Mindig a leglátványosabb táncokat és a hosszú táncok leghivalkodóbb részeit választják ki bemutatásra - bizonyos átszerkesztés után. S ez a finomabb, összetettebb és magasabb koreográfiai felkészültség rovására történik.

A Mali Nemzeti Együttes jó példa erre. Jules Travelé kulturális és művészeti biztos vezetése alatt a Mali Nemzeti Együttes különböző etnikai csoportokból válogatott magának repertoárt, mint például a dogonok halotti maszkjátékát, a fulanik énekes táncait, a bambarák akrobatikus táncait. A nemzeti színtársulatok védelmezői tagadják, hogy a tájegységek táncainak a nemzeti egység ideológiája alá rendelése csökkenti a hitelesség mértékét vagy a nép támogatásának éltető erejét. Jean Dedock például azt mondja a Mali Nemzeti Együttesről:

> "Színházi lámpák léptek az esti tűz helyébe, de a rituálé és a néphagyomány hiteles színhelyét csak annyiban módosították, amennyiben a nyugati konvenciók kb. három órában szabnak meg egy előadást."[21]

Én azonban úgy gondolom, hogy az előadások teljesen megváltozott gazdasági alapja és feltételei jobban befolyásolták a nemzeti táncegyüttesek esztétikai tartalmát, mint ahogyan az első pillantásra észrevehető. Ugyanebben a cikkében Dedock a "hagyományos rituálék demisztifikációjáról"[22] be-

[19]Unionmwan E d e b i r i: Le Theâtre Zaïrois à la recherche de son Authenticité, L'Afrique littéraire et artistique, 1976, No. 2., 71.

[20]Összefoglalja Mark R a l p h: Bowman Nkenge's Journey from Zaire to Bloomington, Africa now, 1982. április, 81.

[21]Jean D e c o c k: Pre-théâtre et rituel, African Arts, Vol. 1 No. 3, Spring, 1968, 33.

[22]D e c o c k, op. cit., 32.

szél. Ezen azt érti, hogy a gyamatosítás előtti táncokról lehántják a vallásos és az erkölcsi funkciókat, s világi szórakoztatássá teszik őket. E "demisztifikáló" folyamatban - amely inkább kívülről jövő, mint szerves alkotóelem - elvész valami a táncok értékéből és összetettségéből.

Elkerülhetetlen az esztétikai hanyatlás az olyan mesterkélt vállalkozások esetében, mint a Le Folklore Malien, amelyek keretében maszkos dogon táncosok tartanak előadást a turistaszezonban "a nap minden órájában" a Mali-beli Szangában.[23] Ebben a helyzetben a közönség már nem népi, azaz nem dinamikus, résztvevő közösség, amely osztozik a tánc megteremtőinek kulturális értékrendjében. A nemzeti táncegyüttesek közönsége vagy külföldi, vagy "nemzeti" turista, s így mindkét esetben idegen a tánc belső jelentését vagy koreográfiai megoldásait illetően.

Peggy Harper vette észre a különbséget a nigériai miango férfitánc turistáknak szánt és az otthoni faluközösségnek bemutatott előadása között:

> "A táncosok az idegen közönségnek tartott előadást szükséges, de fárasztó pénzkereső rutinnak fogják fel. Táncuk igen sokat veszít hevéből és pontosságából, sokkal kisebb a mozgásminták és a szekvenciák változatossága. Ám amikor a táncosok, egy miango közösség gazdáiként és tagjaiként mezőgazdasági évadot ünnepelnek, táncuk még őriz valamit hajdani fényéből... A tánc megközelíti társadalmuk munkás életének közvetlen kifejezési szintjét."[24]

Harper nem arra céloz, hogy az eredeti táncok legyenek immunisak a változással szemben; épp ellenkezőleg, amellett áll, hogy a bennszülött táncot olyan avatott koreográfusok transzponálják alkotó módon, akik képesek kiépíteni egy új, értő afrikai közösségi publikumot. És nagyon sajnálja a turistaelőadások talán nem feltétlenül elkerülhetetlen devalváló folyamatát.

Hasonlóképpen támadja Hussein a Tanzániai Nemzeti Táncegyüttes buhaga lándzsatánc előadását. Nemcsak esztétikai szegénységét ítéli el, hanem a mélyén húzódó neo-négritude erkölcsiséget is - "az afrikai hagyomány diadalittasságát".[25]

[23] Daniel J. C r o w l e y: Folktale Research in Africa, nyilvános előadás, University of Legon, Ghana, 1971. április 29., 2.

[24] Peggy H a r p e r: Dance in a Changing Society, African Arts, Vol 1 No. 3, Spring, 1968, 33.

[25] H u s s e i n, op. cit., 56.

A probléma, amelyre Harper és Hussein rámutat, abban áll, hogy a nemzeti táncegyüttesek ilyen "Ersatz" turista-produkcióiból hiányzik a népi színház lényegét adó kritikai hozzáállás és erkölcsi erő. Ez ti. csak azokban a tánc- és színház-formákban található meg, amelyek valódi közösségi publikum számára készülnek.

A közönség és az előadók kapcsolata nemcsak a nemzeti táncegyüttesek, hanem minden kormány-támogatta, ideológiai indíttatású tánc és színház értékelésében alapvető. Nyilván igen nagy politikai különbségek vannak azok között az egyes színházi formák között, amelyekre ebben az írásban utaltunk. A mozambiki mozgósító színház jobban megfelel a parasztok és munkások érdekeinek, mint a malawi mbumba-táncok neofasiszta koreográfiája, vagy a zairei Nemzeti Táncszínház szelíden idomító pán-etnicizmusa. De még a mozambiki és a tanzániai példák esetében is feltámad bennünk az az érzés, hogy agit.-prop. színházi dolgozók, a kormány propagálta szocialista vonal mellett prédikálva, manipulálják a közönséget, ahelyett, hogy alkotó és bíráló reagálásra késztetnék.

Az alapvetően fontos közösségi részvétel ismérvének szemszögéből az ideológiai indíttatású tánc- és színházi formák - bármilyen érdekfeszítőek, ügyesek vagy lényegesek is - eszközül szolgálnak, és inkább népies, mint népi színházak. Az afrikai elnyomott osztályok igazi népi színházának csíráit olyan népi szervezetekben találjuk meg, amelyek majdnem mindig kívül állnak az államilag ellenőrzött kulturális szerveken.[26] Sajnos e dolgozat keretein is.

(Fordította: Hompó Éva)

[26] A helyi hagyományos előadásmód elemeit felhasználó hiteles népi színház példájaként említhetem a Kenyában 1977 és 1981 között működő Kamariithu Színház teljesítményeit (lásd N g u g i wa Thiong'o, Detained, London, Heinemann, 1981, és N g u g i wa Thiong'o - N g u g i wa Mirii: I Will Marry When I Want, London, Heinemann, 1982).

GERGELY ÁGNES

AZ ANGOL ÉS A FRANCIA GYARMATOSÍTÁS KÖZTI KÜLÖNBSÉG PSZICHOLÓGIAI KONZEKVENCIÁI AZ AFRIKAI KÖLTÉSZETBEN

Az egyik legszebb afrikai versidézet, amelyet valaha olvastam, így hangzik:

Logistics.
(For this is what poetry is.)[1]

Az idézet Christopher Okigbo, a biafrai háborúban, 1967-ben elesett nigériai költő egyik verséből való. A "logistics" a szótár szerint jelenthet logisztikát, és jelentheti a katonai szállásmester munkáját is. A költészet mint szálláscsinálás megfáradt honvédeknek - kitűnő párhuzam. A szó jelentései közült ezt az utóbbit vettem figyelembe, s a fordítás így alakult:

Szállásmesternek lenni.
(A költészet ennyi.)[2]

Képzeletemet elragadta a széles körű metafora. A hadseregként menetelő versek, s a költő aki beszállásolja őket egy nép, egy ország, egy kontinens tudatába. A költő, aki versein keresztül végre önmagának is szállást talál. Tizenkét részes elbeszélő költeményt írtam Egy szállásmester feljegyzései címmel, s a cím alá mottónak ezt az idézetet. A költemény így jelent meg.[3] Ezután olvastam egy tanulmányban, hogy Okigbo, aki az ibadani egyetemen

[1]Christopher Okigbo: Initiations. II/3. In: Labyrinths with Path of Thunder, Heinemann, London, 1971. 9.

[2]Christopher Okigbo: Beavatás. In: Dobsirató. Mai nigériai költők. Európa, 1977. 25-27.

[3]Új Írás, 1977 február. Kobaltország. Költemények versben és prózában. Szépirodalmi Könyvkiadó, 1978.